An abstract painting by Le Corbusier, featuring bold, expressive brushstrokes in red, teal, black, and yellow against a light beige background. The composition is dynamic and non-representational, with large, overlapping shapes and gestural lines. The signature 'Le Corbusier' and the initials 'L.C.B.' are visible in the lower right corner of the artwork.

le CORBUSIER

1887-1965

le corbusier

le corbusier

arte y diseño

Galería Marc Domènech

Ptge. Mercader 12, bxs · 08008 Barcelona
+34 935 951 482 · info@galeriamarcdomenech.com
30 de noviembre de 2017 · 18 de enero de 2018

Guillermo de Osma Galería

Claudio Coello, 4 · 28001 Madrid
+34 914 355 936 · info@guillermodeosma.com
25 de enero · 25 de marzo de 2018

Agradecimientos

Fondation Le Corbusier, París
Galerie Zlotowski, París
GPO Design, Madrid
Anne-Laure Gillet, Madrid
Hernando Pérez Díaz, Málaga

© LE CORBUSIER_FLC / ADAGP París, 2017

© De este catálogo_ Guillermo de Osma Galería
© Del texto_ Marisa García Vergara
© Fotografías_ sus autores
Coordinación_ Galería Marc Domènech · Galería Guillermo de Osma
Diseño_ Miriam Sainz de la Maza
Impresión_ Advantia Comunicación Gráfica. Madrid
Depósito legal_ M-30797-2017
Cubierta_ *Deux femmes* nuages (det.), 1937 (cat. no. 6)

le - Corbu 1887*1965 arte y diseño sier



Cuerpos a Marisa García Vergara reacción Poética

EN *El ojo pineal*, y también en *Sacrificios* o en *El año solar*, Georges Bataille narró una ficción antropológica que encontraba en el proceso de erección del hombre un origen, un sustrato arcaico inconsciente que daría respuesta a algunas de las actitudes y los comportamientos fundamentales de la cultura humana¹. Las ficciones teóricas que Bataille publica hacia finales de la década de los '20, poco antes de tomar a su cargo la dirección de la revista *Documents*, nacen en el mismo momento en que se elabora el gran relato moderno que regirá tanto en el arte como en la arquitectura llamada racionalista y que era promovido por otras notorias revistas y movimientos de vanguardia de la época. Las ficciones teóricas de Bataille funcionarán como una peculiar "contra-historia" del arte, una suerte de visión anti-histórica y anti-esteticista que socava radicalmente los fundamentos racionalistas de la modernidad.

La antropología mitológica de Bataille partía de las enseñanzas de Freud, quien había señalado que "la erección del hombre a la posición vertical se hallaría en el origen del proceso de la cultura".² Para Freud, la evolución supuso la desvalorización de las sensaciones olfatorias y el predominio de los estímulos visuales, de la visibilidad de los órganos genitales a la continuidad de la excitación sexual y a la fundación de la familia, llegando así al umbral de la cultura humana. El desplazamiento de lo olfativo y la preponderancia de la visión, dice Freud, basan el rechazo de las funciones excretoras corporales y se traduce en la tendencia a la limpieza como ideal no sólo higiénico sino también ético, una moral convertida en metafísica moderna.

Esta explicación cultural del predominio de la visualidad, así como de la dimensión ética de los preceptos implícitos en la verticalidad del hombre resultarán fundamentales en la articulación de los discursos modernos sobre el sujeto, el cuerpo y el espacio. Sobre ella se sustentarán los discursos en torno al arte, la arquitectura y el urbanismo modernos. Una ética que rechaza lo bajo y lo excremental y que hará del cuerpo humano una máquina higiénica. Pues la limpieza y la higiene serán la respuesta de la modernidad a la internalización del proceso descrito por Freud.

No es casual entonces que Le Corbusier lanzara entre sus consignas un llamado a la limpieza como la clave sobre la que construir el nuevo espíritu de la época: "Una época nueva ha empezado, animada por un espíritu nuevo. La hora es propicia. Limpieza. Sobre este vacío, hagamos una construcción nueva, animada por un espíritu nuevo".³

La búsqueda ética de la higiene, la exaltación de la pureza ingenieril, la celebración de las líneas rectas y las fábricas blancas que preconiza Le Corbusier instauran el relato moderno de la arquitectura del siglo XX, que predicará la noción de que el hombre es fundamentalmente un cuerpo limpio, cuyas necesidades universales fueron resumidas así por Le Corbusier: "*tout homme sait aujourd'hui qu'il lui faut du soleil, de la chaleur, de l'air pur et des parquets propres*".⁴

La representación de ese hombre universal motivó una larga y continua investigación plástica por parte de Le Corbusier, desde finales de los años veinte hasta acabar en la plasmación concreta del *Modulor* en 1948. A partir de 1918, la figura humana comienza a aparecer en sus pinturas, pero en la década de los treinta, tras sus viajes a América del Sur y a Argelia, ésta se convierte en el tema central de sus obras plásticas, sobre todo la figura femenina, protagonista esencial de su producción artística. [cat. no. 1]

*

“Yo no existo en la vida sino a condición de ver”, dice Le Corbusier en *Prólogo Americano*.⁵ Pero la visión distante y omnisciente del urbanista que llega al sur en 1929 dejará paso a la experiencia sensorial al bajar del avión y sumergirse en las calles de Río de Janeiro, de Asunción o de Buenos Aires. Los *carneiros de voyage* se llenan de dibujos de cuerpos rotundos, de figuras femeninas sensuales en paisajes abiertos o en explícitas posturas eróticas en los burdeles de las ciudades visitadas. En las playas de Arcachon o Piquey [cat. no. 5], en Barcelona o Argel, en tierras extranjeras, lejos del mundo ‘civilizado’ familiar, la mirada se vuelve carnal, el exotismo se torna abierta disponibilidad de los cuerpos. En sus visitas a las favelas de Río, Le Corbusier descubrió “las exuberantes y sinuosas figuras de las mulatas cariocas, cuya apoteosis fue alcanzada en el dibujo de los túrgidos senos de La Manga”, afirma R. Segre.⁶

Al igual que muchos vanguardistas, Le Corbusier buscó en las culturas llamadas primitivas una alternativa a la esterilidad y el artificio del arte académico, pero también una experiencia de la sexualidad primordial que no oculta la ambición colonial de apropiación y xenofobia que traslucen sus cartas y declaraciones más polémicas. Como han anotado los críticos, su mirada sigue siendo la de “un hombre que desea ‘controlar’ la naturaleza de los cuerpos”⁷.

“Un deseo violento, quizá loco”, confiesa, le asalta en Río de Janeiro, ciudad cuya belleza “universalmente proclamada” desafía al hombre, le impulsa a “intentar una aventura humana”.⁸ Esa aventura, sin embargo, en lo plástico, no arriesga más allá de la tradición académica del desnudo femenino: en sus dibujos y acuarelas los cuerpos de las mulatas adoptan posturas que exhiben las nalgas, las caderas, los senos y los labios, bien disponibles a la mirada del observador, siguiendo las convenciones establecidas, tanto en forma como en técnica. Algunas figuras escultóricas, macizas y serenas, en la clásica posición de reposo, o los desnudos voluptuosos al aire libre o en la playa, refuerzan su vínculo con la tradición histórica del arte.

En lo personal, sin embargo, la experiencia fue removedora, según confiesa a una amiga a quien escribe desde el hotel carioca Gloria: «Je n’arrive plus à comprendre que j’ai pu coucher avec des négresses. Il y en a des foules ici, des belles. Tant pis [...] Je n’ai pas fait l’amour depuis le 13 décembre. C’est idiot».⁹ C. Felipe Torres¹⁰ ha anotado el contraste entre una confesión temprana donde Le Corbusier se quejaba de su ascetismo, casi celibato, propio de su etapa purista, con el «despertar de la carne» vivido en el «ardoroso» Río de Janeiro. Subraya, además, cómo este tópico biográfico reiterado en las revisiones críticas de la obra lecorbusiana, ha menospreciado la posible influencia que los artistas latinoamericanos pudieron ejercer sobre su obra plástica, en particular, aquellos vinculados al movimiento antropofágico brasileño, a quienes Le Corbusier incluso menciona en *Precisiones*.¹¹ A pesar de su tono, entre displicente y sarcástico, lo cierto es que algunas obras de Tarsila do Amaral, como las emblemáticas *La Negra* (1923), *Abaporu* (1928) o *Antropofagia* (1929), con sus monumentales figuras raciales inmersas en serenos ambientes tropicales plasmados en amplios planos de color, presentan resonancias y similitudes con las mujeres de Le Corbusier, figuras agigantadas a orillas del mar que ritman sus curvas con las montañas del horizonte. [cat. no. 14] *La*

¹ G. Bataille, “L’Oeil Pineal”, *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1970-1988, vol. I., pp. 79-87; *L’anus solaire*. París, Editions de la Galerie Simon, 1931, *Sacrifices*, París, G.L.M., 1936, ambos ilustrados por André Masson. Trad. cast.: *El ojo pineal, precedido de El ano solar y Sacrificios*, Valencia, Pretextos, 1979.

² S. Freud, *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1992, nota 15, p. 233.

³ Le Corbusier, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Buenos Aires, Poseidón, 1978, p. 128.

⁴ Le Corbusier, *Vers une architecture*, París, Ed. G. Cres et Cie, 1924, p. 234.

⁵ Le Corbusier, “Prólogo Americano”, en: *Precisiones. op. cit.*, p. 23.

⁶ R. Segre, “Le Corbusier: los viajes al nuevo mundo”, en: *Café de las Ciudades*, <http://www.cafedelasciudades.com.ar/arquitectura_46.htm> [23/10/2017]. La dualidad razón y sentimiento, según Segre, estuvo siempre presente en su imagen del cuerpo humano: por una parte, el elogio del estricto funcionamiento similar al de una máquina – como aparece en los dibujos de *L’Art Décoratif d’Aujourd’hui* –; por otra, la sensualidad y sexualidad del cuerpo femenino. Si bien las imágenes eróticas de mujeres lesbianas aparecieron en 1917, y en 1926 realizó innumerables acuarelas de bailarinas para un *Music Hall* parisino, a partir de 1928 los voluptuosos cuerpos de mujeres monumentales comienzan a tener una presencia constante en sus dibujos y pinturas ya distantes del purismo abstracto.

⁷ *Ibid.*

⁸ Id., “Corolario brasileño...que es también uruguayo”, en *Precisiones. op. cit.*, p. 260.

⁹ Carta a en Marguerite Tjader-Harris, Hotel Gloria, 1936, Archivos Fundación Le Corbusier, FLC-E3-10.

¹⁰ C. Felipe Torres, “América Latina en las antipodas. Le Corbusier entre aviones y mulatas”, *Universidad de La Habana*. 2015. Número 280, pp. 140-152.

¹¹ “Los jóvenes de Sao Paulo me han expuesto su tesis: “Somos Antropófagos”; la antropofagia no era una costumbre glotona; era un rito esotérico, una comunión con las mejores fuerzas. La comida era escasa; eran cien o quinientos para comer carne del guerrero hecho prisionero. Este guerrero era valeroso; se asimilaban sus virtudes, pero también, este guerrero, a su vez, había comido la carne de sus propios guerreros de la tribu. Por consiguiente, comiendo su carne, se asimilaba la misma carne de sus propios antepasados”, Le Corbusier, *Precisiones. op. cit.*, p. 32.

Negra, acabada en el taller parisino de Léger, maestro de Tarsila do Amaral, motivó la redacción del *Manifiesto Antropófago* por parte de Oswald de Andrade en 1928, donde apunta la compleja relación de las vanguardias en América del Sur, entre la necesidad de recuperar un pasado propio y a la vez afirmar el presente del Brasil. El manifiesto también es mencionado por Le Corbusier, que resume así sus principios: “Los jóvenes de Sao Paulo, al denominarse antropófagos, quieren expresar de este modo que quieren hacer frente a la disolución internacional, por la adhesión a los principios heroicos, cuyo recuerdo esta todavía presente”¹²

De todas maneras, al final de la década de los veinte Le Corbusier clausura la poética purista con una ampliación y transformación de los motivos representacionales de su obra y abre una nueva etapa donde el protagonismo de la figura humana, en particular la mujer, exhibe tangencias tanto con Picasso [cat. no. 8], Matisse [cat. no. 22] o Léger como con otros lenguajes inspirados también por los artistas sudamericanos. [cat. no. 7]

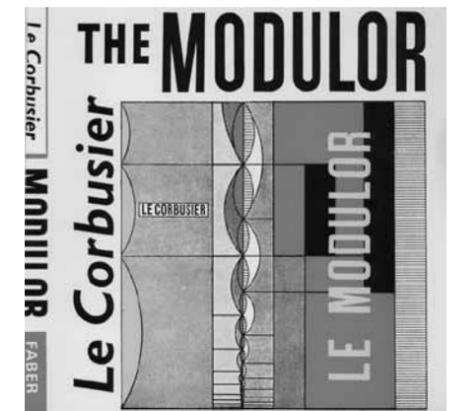
*

En 1955 Le Corbusier reunió sus litografías en una suerte de manifiesto poético, un breviario artístico titulado *Poème de l’angle droit*. Allí representó el hombre universal, al que también dedica algunos poemas. Su cuerpo, dos triángulos de color unidos por el vértice y superpuestos a la figura humana, sugiere una analogía. El punto de contacto de los triángulos coincide con el horizonte, eje de simetría especular de las dos formas idénticas. Si esta línea del horizonte equipara lo que está arriba con lo de abajo, entonces el cielo y la tierra no serían más que meros reflejos de lo mismo, como sugiere Moore en su interpretación.¹³ Sin embargo, el propio Le Corbusier lo explicó en términos de conflicto: “...los dos triángulos opuestos por la punta significan dos ideas confrontadas una a la otra, opuestas, tal como se presenta generalmente un conflicto. Este mismo signo representa además dos bastones cruzados, significando el contrato y quizá el entendimiento, implicando la presencia de dos espacios”.¹⁴

La representación del hombre lecorbusiano refleja los términos de un conflicto, una oposición dualista que, igual que la naturaleza, enfrenta los dos hemisferios: lo alto y lo bajo –la polaridad descrita por Bataille, entre el plano elevado, noble, ideal e intelectual y el mundo bajo, innoble, abyecto. Dos esferas, decía Bataille, producto de la erección vertical del cuerpo humano.

El pacto de solidaridad entre la naturaleza y el hombre, dice Le Corbusier, implica que éste se mantenga erguido sobre sus pies, formando un ángulo recto con el nivel horizontal del mar. Situado frente al mar, el hombre se transforma en un cuerpo abstracto vertical que define la ortogonalidad: es el origen de las coordenadas del espacio. Este cuerpo abstracto –faloide dirá Bataille–, marca la dirección del eje de la forma y organiza el modo dominante de la visión.

*L’univers des nos yeux repose / Sur un plateau bordé d’horizon / La face tournée vers le ciel / Considérons l’espace inconcevable / Jusqu’ici insaisi.*¹⁵



¹² *Ibid.*, p. 32

¹³ R. Moore, *Le Corbusier. Myth and Meta architecture*, Georgia State University, 1977, p.10; y “Alchemical and Mythical Themes in the Poem of the Right Angle 1947-1965”, *Oppositions*, no. 19-20, pp.111-139.

¹⁴ Le Corbusier cit. en Sers, Ph., *Oeuvre Tisée*. París, 1987, p.16.

¹⁵ Id., *Le Poème de l’angle droit*, París, Éditions Tériade, 1955. Fig. A.2 Milieu.

El *Poema del Ángulo Recto* es el cogito del ángulo recto enunciado por Le Corbusier.

En la conferencia de Buenos Aires, Le Corbusier relató esta experiencia, en un tono más idílico: “Me encuentro en Bretaña; esta línea pura es el límite del océano sobre el cielo; un vasto plano horizontal se extiende hacia mí. (...). Entre el horizonte y mis ojos, se ha producido un hecho sensacional: una roca vertical, una piedra de granito está ahí, enhiesta como un menhir; su vertical forma con el horizonte del mar un ángulo recto. Cristalización, fijación del lugar. Este es un lugar donde el hombre se detiene, porque hay una sinfonía total, magnificencia de afinidades, nobleza. Lo vertical fija el sentido de lo horizontal. Lo uno vive a causa de lo otro. He aquí unas potencias de síntesis”.¹⁶

Es el cuerpo erecto del hombre el que fija el origen de las coordenadas del espacio; en el punto de encuentro de las dos direcciones queda determinado el “lugar de todas las proporciones”: “Todo está ahí, clave de los poemas de la arquitectura”. [cat. no. 3]

Cómo no pensar en las fotografías del propio Le Corbusier ante el mar, aquellas en Long Island Beach, de 1950, o en la playa de Cap Martin, tomadas hacia el final de su vida; unas imágenes que muestran su cuerpo semidesnudo, ya no tan erguido en una vertical tocada por la edad, pero aún levantando los brazos como astas sobre la cabeza, como imitando la pose con que las postales coloniales –que él atesoró, redibujó y copió infinitas veces– retrataban a las mujeres africanas. [cat. no. 10]

Imágenes curiosamente similares a otra fotografía, la de Man Ray que publicó *Minotaure*, una revista con la que Le Corbusier colaboró y que fue fundamental en la promoción del sincretismo de la vanguardia en la época de reorganización del capital. La fotografía de Man Ray, publicada sin título, pero situada expresamente encima del nombre de la revista escrito en grandes caracteres, mostraba un torso desnudo con los brazos en alto, emergiendo de las sombras, que tomaba la forma de la cabeza de toro del mítico minotauro.

En los años treinta, la figura del minotauro nutría las reflexiones de la vanguardia surrealista en torno al tema de la monstruosidad y las relaciones de ésta con la modernidad: un concepto monstruoso de la belleza que tenía plena cabida en un mundo atormentado y arrasado por los desastres de la guerra y los presagios de barbarie.

Sin duda, la figura del toro, uno de los motivos recurrentes de las pinturas de Le Corbusier en los años cincuenta, en especial de la serie de *Taureaux* pintada entre 1952 y 1957, no respondía a esa clase de preocupaciones. De hecho, él mismo relató la génesis de estas figuras, siempre vinculada a la obsesión por la ortogonalidad que comentamos¹⁷, y alimentando también la saga de los casuales hallazgos que nutren la hagiografía de las vanguardias. Según recuerda, al rotar a la posición vertical una pintura purista realizada en los años veinte, una naturaleza muerta con botella y otros objetos estandarizados típicos de los “modestos temas pictóricos puristas”, como él los llama, se encontró de repente con la



El artista en las playas de Long Island y Cap Martin

¹⁶ Id., *Precisiones*, op. cit., pp. 98-99. Fig. 59-63.

¹⁷ Se trata de la obra *Le Grand verre à côtes et l'écharpe rouge*, una pintura que Le Corbusier retrabajó entre 1927 y 1940, cuya visión vertical fue la inspiración para la primera de la serie: *Taureau I* de 1952, según cuenta Le Corbusier en *L'Atelier de la Recherche Patiente*, París, Éditions Vincent, Féral et Cie, 1960, p. 32.

mismísima cabeza del minotauro. Buscando sustraer a la obra de arte de su animal horizontalidad, diría Bataille, irguiéndola a la vertical, se encontró de pronto cara a cara con el monstruo. Ya lo advertía la poesía con sus misterios premonitorios, precisamente aquella a la que Le Corbusier tituló “Carne”: “a fuerza de ser dibujado y redibujado / el buey –el guijarro y la raíz– / se convierte en toro”.

Taureaux es la última gran serie que Le Corbusier completó antes de su muerte en 1965. Los óleos, dibujos, acuarelas o collages que dedicó a los toros, esas criaturas totémicas que exhiben cualidades antropomórficas, se vinculan también con el tema de la mujer. *Taureau*, de 1950, muestra la contaminación figurativa que deriva de la naturaleza muerta al toro y de éste a la mujer o viceversa.

La primera, que surge del propio relato del autor, es evidente en la continuidad entre obras como *Nature morte* (1944) [cat. no. 9] y *Taureau* (1952) [cat. no. 6], en la semejanza de los perfiles y siluetas de los objetos que se replican para formar la figura mitológica. La segunda, es explícita en las obras *Taureaux* de 1960, donde las cabezas gemelas de la figura central de la obra de 1952 [cat. no. 15], alusión a la naturaleza masculina, solar de la bestia y femenina, lunar, de la mujer, se desdoblan ahora para recuperar su singularidad individual, asociados aquí, además, a la posición horizontal de la mujer, yacente detrás de la prominente cabeza erguida del toro. [cat. no. 21]¹⁸

*

“Todo es geométrico para la vista –la biología no está más que en la organización y es una cosa que el espíritu aprecia únicamente después de examen”, dice Le Corbusier.¹⁹ [cat. no. 20]

Desde las páginas de *L'Esprit Nouveau* impartirá a conciencia la doctrina de la vertical, y junto a Amedée Ozenfant, difundirá el dogma de la nueva religión, empeñados en salvar al mundo de los peligros de lo oblicuo, de lo horizontal, de la caída: “La ley de la gravedad parece resolver por nosotros el conflicto de fuerzas y mantener el universo en equilibrio; por ella tenemos la vertical. (...) El ángulo recto es lícito, es más, forma parte de nuestro determinismo, es obligatorio”.²⁰

Le Corbusier sintetiza en un único esquema, el ortogonal, todos los índices de existencia: visión, geometría, ética. El ángulo recto es la expresión de un hecho antropológico, representa el proceso de la civilización. Pero en su visión jubilosa y optimista de la civilización, Le Corbusier olvida los altos costos aludidos por Freud y recreados en la narrativa antropológica de Bataille. El canto a la erección de Le Corbusier es el último momento teórico de una genealogía epistemológica que se remonta al siglo XIX. Y en el centro de ella, la mirada se yergue portentosa, afirmando su hegemonía. “Yo no existo en la vida sino a condición de ver”, dice Le Corbusier. El poder de esa mirada articula todo el discurso instaurado a comienzos del siglo XX. Una mirada que no sólo organiza la vida del hombre, la dirige, la controla, sino que se convierte en arquitectura misma: “La organización moderna debe, por el arreglo racional de lo colectivo, separar, liberar al individuo.



Man Ray, *Minotaure*, 1934

¹⁸ En sus cuadernos, Le Corbusier identifica al toro con el espíritu de su esposa Yvonne, cuya humanidad describe como terrenal y anti-intelectual, llena de sentido común, una especie de “homme nu” arquetípico, y a la vez un ideal de feminidad o de musa moderna. Cit. en G. Morel Journel, “En somme j'ai travaillé comme un zèbre à Vézelay,” en: *Moments Biographiques*, París; Fondation Le Corbusier, 2008, p. 122. La inspiración para esta serie se retrotrae a sus primeros trabajos, como las acuarelas de inspiración mitológica con Zeus como toro raptando a Europa, de cuya mano extendida se eleva un pájaro de colores brillantes.

¹⁹ Ozenfant y Jeanneret, “L'Angle Droit”, *L'Esprit Nouveau*, no. 19, París, nov. 1923. (trad. cast. *Acerca del Purismo. Escritos 1918-1926*, Barcelona, El Croquis Edit., 1994, pp. 103-114. [Citaré siempre por la versión original en traducción libre]).

²⁰ Id., *Precisiones*, op. cit., p. 155.

Crear la visualidad de los acontecimientos, hacerlos interpretativos a la mirada, casi instantáneamente, ha de haber un lugar para eso, unos métodos de exposición y, en su caso, por lo tanto, unos edificios”.²¹

Unos preceptos de visibilidad del conjunto de los acontecimientos –y del cuerpo social–, que implican también una óptica higiénica, allí donde penetra la luz y se vuelven visibles las cosas, no queda lugar para lo abyecto y lo bajo. La transparencia del espacio es ante todo una medida de control perceptivo, y como ha señalado Foucault, una herramienta de poder y de disciplinamiento, de control institucional y de vigilancia. Es el paso del espacio higiénico al espacio de la higiene social.

“¿Arquitectura? Pero si es en todo esto que se ve y se siente, ahí reside toda la moral de la arquitectura: real, puro, ordenado, órganos...y aventura”. La aventura que vivía Le Corbusier volando sobre las llanuras de la pampa o la cordillera andina, cuando observaba desde el avión la geografía sudamericana, a donde fue a predicar el nuevo orden productivista del *Esprit Nouveau*. Desbordado por la extensión de aquellos vastos horizontes, buscando desesperadamente una referencia vertical, lanzó allí sus consignas habituales, clamando por nuevas formas de autoridad: “Adoptamos nuevas costumbres, aspiramos a una nueva ética, buscamos una nueva estética. Y a todo esto ¿qué forma de autoridad?”

La repuesta llegaría bajo la forma de santísima trinidad; estandarización, industrialización, taylorización; tres fenómenos consecutivos que administrarán implacablemente la actividad contemporánea, que no son “ni crueles ni atroces, sino que, por el contrario, conducen al orden, a la perfección, a la pureza y a la libertad”. Sobre esos tres pilares se construirá la nueva era, libre de todas las lacras abyectas, una era pura y limpia, libre de toda contaminación excremental, con su arquitectura perenne e inmortal.

“Basta ver y apreciar, “dice Le Corbusier: ‘Una gran época acaba de empezar’. Volviendo la espalda a los osarios, una aurora violenta. ¿Por qué evocar los osarios? Porque las emanaciones de innumerables cosas muertas invaden nuestro olfato. La máquina moderna está todavía impulsada en las excreciones de los actores holgazanes”.²²

Cómo anotó Roger Caillois, la muerte introduce un desorden en el mundo real, en el orden legal vigente en el tiempo de producción y de trabajo del cuerpo social. Pero el desorden que produce la muerte en el orden social normal llega a su fin “cuando son eliminados completamente los elementos putrescibles del cadáver, cuando del despojo sólo queda un duro y sano esqueleto incorruptible”.²³ El regreso del cadáver a la limpieza del esqueleto pone fin al “período agudo de la infección y del mancillamiento que representa la muerte, mientras dura la plena y evidente virulencia eminentemente activa y contagiosa”. Pero este desorden que significa la irrupción de lo informe acaba cuando se recobra la dureza y la estructura pétrea de un esqueleto blanco, incorruptible, eterno. En el fondo, cuando las cosas muertas alcanzan el estado de petrificación se convierten en el esqueleto óseo que sustenta, por ejemplo, la magnificencia del Partenón.



²¹ *Ibid.*, p. 241.

²² *Ibid.*, p. 48.

²³ R. Caillois, *L'Homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 153.

Qué otra cosa es el Partenón sino un conjunto de huesos blancos como Le Corbusier admite complacido.

Todo el lenguaje formal del “movimiento moderno”, lo que Tschumi llama “estética conceptual”, reafirma este odio a la decadencia y a la muerte: las construcciones blancas, la predilección por los materiales imperecederos, vitrificados, por el metal de las construcciones industriales. El Movimiento Moderno, dice Tschumi, amó tanto la vida como la muerte, pero ambos, separadamente: “Los arquitectos generalmente odian esa parte de la vida que se parece a la muerte: las construcciones decadentes – los trazos decrepitos que el tiempo deja en los edificios– son incompatibles tanto con la ideología de la modernidad como con lo que podemos llamar estética conceptual”.²⁴

Así pues ¿qué puede ser más respetable que un duro y sano esqueleto incorruptible? No es casual que en las páginas de *L'Esprit Nouveau* se colocaran enfrentadas, equivalentes, las imágenes perennes de la nueva ideología: el pulido esqueleto del Partenón y las brillantes carrocerías de los automóviles.

*

La plástica pura es una cuestión de ojo. Sólo aquello que se ve pertenece a su dominio. Y esa primacía del ojo que ha sido fundamento de las artes plásticas desde la antigüedad continuará manteniendo su reinado sobre el nuevo, o no tan nuevo, territorio de las artes modernas o de vanguardia. La universalidad de la percepción será la clave que garantice la uniformidad y, sobre todo, la continuidad de la experiencia estética a través del tiempo. La voluntad artística sería, según esta interpretación, una suerte de un impulso primigenio, que no estaría supeditado a factores posteriores como los de la raza, las creencias religiosas u otras motivaciones diferenciales. Un impulso originario que habría evolucionado con el desarrollo de la civilización para alcanzar diversos grados de madurez de acuerdo a las condiciones de posibilidad de cada época y de cada medio social. El “arte primitivo” que tanto atrajo a las vanguardias, podía ser visto entonces como una etapa de la evolución de ese impulso estético universal. Una etapa que, por analogía, se podría asociar, directamente y sin ganga, a la infancia del hombre: el hombre primitivo representaría la niñez de la humanidad.

Esta concepción del arte como un impulso primigenio, originario de la raza humana y anterior a cualquier circunstancia, idea o condición de cualquier tipo que fuera, estaba ejemplarmente representada tanto en el libro de Paul Guillaume y Thomas Munro, *Primitive negro sculpture*, una obra publicada en 1926 y que alcanzó popularidad incluso antes de que apareciera su traducción francesa en 1929²⁵, como también en la famosa obra de Amedée Ozenfant y Charles E. Jeanneret *La Peinture Moderne*, publicada en 1925, una antología de artículos aparecidos previamente en *L'Esprit Nouveau*.²⁶ En la portada de la primera edición del volumen, que apareció justo en el momento en que desaparecía la revista, podía verse

²⁴ B. Tschumi. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachussets, MIT Press, 1994, p. 74.

²⁵ En *L'Esprit Nouveau* 21, un artículo titulado «Nègres» e ilustrado con fotografías de las máscaras de la colección de Guillaume, lanzaba una pregunta insidiosa: «¿Será una degeneración de nuestro espíritu, una moda insana o aquel gusto por lo bizarro que Voltaire decía ser el signo de la decadencia lo que nos lleva a conmovernos fuertemente ante las máscaras de una plástica tan perfecta como sorprendente?». Para responder de modo contundente: «Una máscara negra para nosotros, los europeos, es un juego de formas emocionantes, nada más». La capacidad universal de emocionar demostraba «que las formas y los colores tienen la propiedad de actuar uniformemente sobre los sentidos de todos los hombres». Una manera de reivindicar la inmunidad del racionalismo occidental ante las perturbadoras connotaciones que esos objetos pudieran tener. Más que una señal de la enfermedad o decadencia del espíritu moderno –signo de debilidad o degeneración que atormentaba a los biempensantes como A.Loos- el gusto por esos objetos era la prueba palpable de su verdadera superioridad y la razón de su capacidad para desactivar las propiedades mágicas o irracionales que encarnaban esas piezas para convertirías en obras de arte. El arte era capaz de neutralizar el valor sagrado o ritual de esos objetos y de emocionar *universalmente* mediante el juego sublime de las formas puras, es decir, de borrar toda huella de su valor de uso original para acabar convirtiéndolos en objetos de valor universal, en definitiva, intercambiables. ²⁶ Amedée Ozenfant y Charles Édouard Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Paris, Éditions G. Crès, 1925.

una de aquellas tablas sintéticas que tanto gustaban a sus editores, de hecho era una reducción de otra que había sido publicada en el primer número de 1919, en la que se resumía y se condensaba de manera perfectamente sincrónica el hilo de continuidad que, a través de 2500 años, recorría las imágenes allí presentadas: Monet, Rodin, Seurat y una escultura griega arcaica. Un camino representado de manera retrospectiva, en este caso, pero sobre todo, un camino descarrado, si atendemos a las indicaciones didácticas que nos mostraba la tabla en su diagramación original, que incluía dos cuadros más: una obra cubista de Gris y, cómo no, una máscara “negra” africana.²⁷

El comentario que acompañaba las imágenes no dejaba lugar a dudas: “malas” era el calificativo que merecían las de Rodin y Monet, pues, según se dice allí, estos artistas desconocían la “física de la plástica”, por el contrario, el resto de las imágenes eran categóricamente “buenas”, dado que plasmaban con precisión esa física plástica, que venía a ser la claridad y el rigor de la geometría y de la forma definida, frente a la indefinición accidental que informaba a las primeras.

De todas maneras, el libro que mejor resume esta visión del arte como un proceso de selección formal –no en vano su autor lo concibió como un testamento de su período de *L'Esprit Nouveau*– es el titulado simplemente *Art*, que Ozenfant publicó en 1928.²⁸ En realidad, bajo ese título significativamente singular hay un compendio de fragmentos de *Après le Cubisme*, el manifiesto firmado con Jeanneret, más algunos artículos publicados anteriormente en la revista. *Art* es una especie de resumen testamentario de *L'Esprit Nouveau*, o como el subtítulo mismo lo indica, un “bilan”, un balance de las artes modernas en Francia, éstas sí plurales, pero integradas en ese tronco unitario y continuo del arte “estructurado por el nuevo espíritu”.²⁹ Un *nuevo espíritu* que viene, en 1928, a animar aquel “*esprit nouveau*” surgido “*après le cubisme*”, en 1918. En efecto, *L'Esprit Nouveau* nació en 1919, justo *después* del cubismo, es decir, después de la guerra. Un tiempo que, como dicen sus editores, es tiempo de construcción, en el que “todo se organiza, se clarifica y se depura”.³⁰ Tiempo de las fábricas, de los ingenieros y los paquebotes, de los aviones y los silos; el tiempo homogéneo de la producción, el tiempo taylorista, en el que todos los conflictos quedaban superados por la pura y simple ley de la economía. En 1928, cuando Ozenfant publica *Art*, ese tiempo había extendido ya su poder homogeneizador a todo el *continuum* histórico, confundido con la temporalidad abstracta de la mercancía. Pero *después* de los ingenieros y de las máquinas, después de haber fabricado “esa modernidad que, ajustándose a la tradición, ajustó la tradición a ella”, como decía Jeanneret,³¹ cuando ya todo, absolutamente todo era moderno, lo nuevo por nuevo y lo antiguo por antiguo, había llegado el momento de superar el burdo maquinismo y dejar que actuara la “ley de la selección mecánica”, aquella ley comparable a la de la selección natural, la que Ozenfant llamó el “automatismo de la evolución”.³² Una evolución natural que convertiría el maquinismo taylorista en el “lirismo” mítico del fordismo, aplicable a la nueva época de planificación del capital.³³ Tocaba

²⁷ Ver Lahuerta, J. J., *Decir Anti es decir Pro*, Museo de Teruel, 1999.

²⁸ Amedée Ozenfant, *Art*, París, Jean Budry et Cie, 1928. En sus *Mémoires*, Ozenfant relata el nacimiento del libro, que considera “mon testament de la période de *L'Esprit Nouveau*”, París, Ed. Seghers, 1968, p. 145.

²⁹ El subtítulo de *Art* es “I. Bilan des Arts Modernes en France. II. Structure d'un nouvel esprit”.

³⁰ Ozenfant y Jeanneret, *Après le Cubisme*, París, 1918, el texto se abre con la frase “Una vez acabada la Guerra, todo se organiza todo se clarifica y se depura”.

³¹ Ch.-E. Jeanneret, “L'Atelier Primavera et la decoration moderne 1913-1923”, *L'Atelier Primavera au Printemps*, París, 1923, p. 20, cit. en Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France, Art Nouveau to Le Corbusier*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1991, p. 172.

³² “Las formas naturales son mecánicas, pues son el producto de fuerzas universales. Y estas mismas fuerzas, a su vez, son transformadas por la mecánica. (...) Evolución mecánica, comparable a la Evolución natural, ley de Selección mecánica comparable a la ley de Selección natural. Estudié estas cuestiones en *L'Esprit Nouveau* y formulé su principio bajo esta denominación “selección mecánica”, Ozenfant, *Arts*, cap. “Esthétique (I) de l'ingénieur. La machine”, *op. cit.*, p. 149

³³ En la serie de artículos publicados en la revista *Plans* a comienzos de la década de los treinta Le Corbusier expuso la necesidad de superar el primer maquinismo metafórico por un perfeccionamiento de la planificación y el dirigismo, adaptándose a la mecánica de la reorganización del capital. Sobre el paralelismo entre las metáforas orgánicas en su obra y el apoyo político al fordismo en Le Corbusier véase Miguel A. García Hernández, “Mister Le Corbusier”, en J. J. Lahuerta (edit.), *Le Corbusier y España*, CCCB, Barcelona, 1997, también ver Romy Golan, *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1995 y Mary McLeod, *Urbanism and Utopia. Le Corbusier from Regional Syndicalism to Vichy*, Princeton University, 1985.

pues la hora de *construir el mito* del fordismo. Un mito que, como todos los de su especie, necesita de ese elemento fundamental para dar estructura a su relato: un *origen*. No es extraño entonces que la búsqueda de los orígenes fuera el tema fundamental, el desencadenante y el *leit motiv* que recorría de arriba abajo el libro *Art* de Ozenfant en 1928.

Cuenta en sus *Mémoires* cómo durante un viaje por la Dordogne francesa hizo una visita casual, provocada por una avería de su coche, a las cavernas de Cabrerets y Les Eyzies. El descubrimiento que hizo allí lo dejaría tan impresionado y resultaría tan providencial como aquel fallo en el motor de su máquina: las manos de los hombres prehistóricos pintadas en las paredes de las cuevas, huellas de la humanidad milenaria impresas en la piedra imperecedera, marcas y señales premonitorias que atravesando la noche de los tiempos llegaban hasta el presente para revelar ante sus ojos la presencia, anterior a toda máquina, del hombre de siempre: “Tout l'homme est déjà là, l'homme millénaire, et déjà celui que nous sommes”.³⁴ Una revelación premonitoria, causada por un fallo de la *máquina*, que a la postre iba a desencadenar la escritura de *Art*.

En el prefacio de *Art*, Ozenfant confesaba haber encontrado en las cuevas prehistóricas de Les Eyzies “el hilo de Ariadna”, el eje sin el cual nada podría ser construido: un eje de piedra que funcionaba como recuerdo de nuestras ‘constantes’. “De la pintura de las cavernas a la pintura de hoy”, como decía el título del artículo que Ozenfant y Jeanneret publicaron en *L'Esprit Nouveau* en 1922³⁵, del arte de las cuevas prehistóricas al purismo moderno, ese purismo que, como dicen, pretendía “ser un arte que, al contrario que la moda, debe dar nacimiento a manifestaciones constantes sobre las cuales el tiempo nada puede hacer”.³⁶ Estas ‘constantes’ eran para Ozenfant “el problema sobre el que intentaba arrojar luz”, porque lo que le importaba realmente no era demostrar “cuán efímero es todo, sino en particular cuán prodigiosamente estable es la humanidad, y las cualidades comunes que caracterizan todo, en todas partes y en todo tiempo, que la han afectado tan profundamente”. Una serie de “constantes”, en definitiva formales, que actúan directamente sobre la percepción sensorial humana y que son las que otorgan significado a las formas, tal y como explica el capítulo llamado “Las constantes de las sensaciones y elementos de la forma en la naturaleza y el arte”. Allí estas constantes aparecen agrupadas en diversas modalidades: líneas rectas, que provocan sensaciones severas, minerales, viriles; líneas curvas, que dan continuidad, lubricidad, dulzura; verticales u horizontales y diversas combinaciones de ellas que aportaban sensaciones de movimiento, suspenso y tiempo. La constante de estas respuestas del ojo ante los fenómenos ópticos era, ni más ni menos, el fundamento de la continuidad de la experiencia artística desde los albores de la humanidad hasta nuestros días. El carácter absoluto de la percepción justificaba pues la primacía de lo visual que constituía el fundamento de las artes.

“Una obra nos conmueve por medio de la vista y por la emoción de los sentidos implicados [...], traza en el flujo de nuestras sensaciones y de nuestras emociones vías ordenadas, haciendo sentir a nuestros corazones la misma alegría que le da a nuestro intelecto la regulación mecánica



Ozenfant, Jeanneret y Le Corbusier, 1919

³⁴ A. Ozenfant, *Mémoires*, *op. cit.*, p. 143.

³⁵ Ozenfant y Jeanneret, “De la peinture des cavernes à la peinture d'aujourd'hui. Recherche des buts actuels de la peinture”, *L'Esprit Nouveau*, no. 15, París, feb. 1922, pp. 1795-1802 (trad. cit., pp. 94-102).

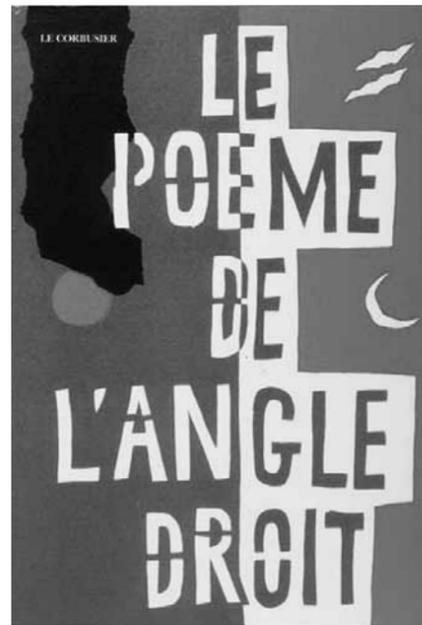
³⁶ Id., “Idées personnelles”, en *L'Esprit Nouveau*, no. 27, París, nov. 1924 (trad. cit., pp. 189-198).

del universo”, decían Ozenfant y Jeanneret.³⁷ Por eso, la búsqueda de las formas nuevas que respondieran al sentimiento de los hombres de la época maquinista, hombres nuevos pero basados en el viejo hombre de siempre, no tenía ya nada que ver con las máquinas.³⁸ Lo importante no era la máquina en sí misma, sino las constantes que ésta encarnaba, unas constantes que en definitiva eran inherentes a la propia naturaleza, origen y punto de partida de toda abstracción, origen de la “mecánica del mundo”. La naturaleza explica la mecánica de las cosas, así lo orgánico se puede convertir en lo inerte: los huesos del organismo, sus articulaciones, sus uniones son el modelo de nuestras herramientas, palancas, armaduras, etc. “La obra de arte cualificada es aquella cuya propiedad emotiva es universal y duradera, esta afirmación presupone una identidad práctica suficiente de la naturaleza humana desde todos los tiempos”, decían Ozenfant y Jeanneret en el artículo “L’Angle Droit” publicado en *L’Esprit Nouveau*. “La constancia de nuestro organismo permite establecer ciertas leyes de constancia aplicables al arte de todos los tiempos”, por esta razón es que “las obras de cualquier época continúan emocionándonos”.³⁹ Emociones geométricas, precisas, captadas por el ojo, ese medio privilegiado, aunque díscolo, para educar el cerebro del hombre. En *Art*, Ozenfant expone un ejemplo que ilustra a la perfección el efecto tranquilizador y apaciguante que suponía el descubrimiento de estas leyes universales aplicables a todo lo producido por la humanidad, es más, a todo lo existente: el aplanamiento del tiempo, su pacificación absoluta por medio de la homogeneización del tiempo natural y de su identificación con el tiempo histórico de las mercancías: “En algunas de mis conferencias sobre arte moderno proyecté en la pantalla, sucesivamente, obras maestras diversas, pero sin anunciar ni la fecha, ni la escuela, ni los nombres de los autores, todo mezclado: Seurat, los Egipcios, los Cubistas, los Griegos, Cézanne, los Negros, Miguel Ángel, grabados de las cavernas prehistóricas. Algunos especialistas se daban cuenta, pero la mayoría del público tomaba todo aquello como arte moderno. Es completamente natural y muy tranquilizador”.⁴⁰

Efectivamente, nada más sorprendente que la confusión del público, y al mismo tiempo, nada tan consolador como la visión de aquel conjunto revuelto, aquel amasijo mezclado, todo confundido en una unidad armónica y reconciliada. El tiempo todo lo puede... Del Partenón a los coches, de las pirámides a los objetos estandarizados, todo formaba una unidad. ¿Acaso no mostraban ya las pinturas de los egipcios que éstos habían sido capaces de producir sus propios objetos estandarizados?

Ozenfant y Jeanneret estaban en todo su derecho a creer en esa homogeneidad, esa continuidad entre lo primitivo y lo moderno. Pues el hombre no hace más que buscar su felicidad, como decían en “L’Angle Droit”, incluso si se mata es porque persigue su felicidad hasta en el más allá, o en la nada misma.

La obra de arte, capaz de conmovernos por medio de la visión y de los sentidos de la percepción, nos provoca una alegría idéntica a la que representa para nuestro intelecto el descubrir las leyes mecánicas del universo; decían Ozenfant y Jeanneret: “creamos por una necesidad



³⁷ Ozenfant y Jeanneret, “L’Angle Droit”, *L’Esprit Nouveau*, no. 19, París, nov. 1923. (trad. cit., pp. 103-114).

³⁸ “A cette date *L’Esprit Nouveau* a cinq années d’âge. L’Exposition des Arts Décoratifs allait agiter en tous sens la question plus truble qui soit à l’heure actuelle: (...) la question d’une forme neuve répondant à notre sentiment neuf d’hommes de l’époque machiniste. Homme nouveau. Homme nouveau sur base de vieil homme de toujours”, L. C., [Le Corbusier], *Almanach d’Architecture Moderne, (Documents, Théorie, Pronostics, Histoire, Petits Histories, Dates, Propos Standards, Apologie et Idéalisations du Standard, Organisation, Industrialisation du bâtiment)*, París, G. Crès et. Cie., 1926, p. 1.

³⁹ Ozenfant y Jeanneret, “L’Angle Droit”, *op. cit.*, p. 108

⁴⁰ Ozenfant, *Art, op. cit.*, p. 206.

de establecer orden”. “El hombre es un animal ordenador”, que da una explicación geométrica a los movimientos de su cuerpo que le permiten conocer el mundo.

Fueron muchos los que visitaron emocionados las cavernas prehistóricas de Dordoña para buscar allí, obstinadamente, desde el fondo de los tiempos, a “l’homme de toujours”. Las manos de los hombres prehistóricos pintadas en las paredes de las cuevas, huellas de la humanidad milenaria impresas en la piedra imperecedera, marcas y señales premonitorias que atravesando la noche de los tiempos llegaban hasta el presente para revelar la presencia, anterior a toda máquina, del hombre de siempre: “Todo el hombre está ahí, el hombre milenario y también el hombre que somos nosotros”, dirá Ozenfant.

También Georges Bataille acudió a esa cita. Pero lejos de encontrar allí aquel “hombre de siempre”, encarnación del ideal que la moral productivista usó para justificar su deseo de orden e inculcar el amor por la autoridad, Bataille se reencontró con *eso que somos: “l’homme de désir”*. Lejos de verificar la existencia de aquel “animal ordenador” que por necesidades estratégicas de seguridad concibió un sistema perfecto, “un ideal que ha iluminado el trabajo de la humanidad entera”, lo que allí descubrió fue el abismo que nos separa de esos hombres de los tiempos del alba. En vano podríamos buscar nuestros sueños en esas figuras que responden como las pesadillas de los niños a las convulsiones del hambre, dice Bataille, sólo un grito de júbilo surge ante esa visión que nos ha esperado durante milenios en el fondo de las cavernas: la ilusión de reconocer nuestro semejante, de reconocernos a nosotros mismos. Pero es un grito extraño, estrangulado, que nos embarga con un profundo malestar: la vergüenza que experimentamos al sabernos vasallos de la razón, y por ella, esclavos del trabajo. Lo que las pinturas de la caverna de la Dordoña nos enseñan y nos exigen es, precisamente, “una manera de liberarnos”, de reconocernos esclavos y de entregarnos al deseo.

Hemos de acudir a la cita con los cazadores prehistóricos sin miedo a enfrentarnos y asumir nuestra propia impotencia para ver en las imágenes de Lascaux algo impenetrable para nosotros: un mundo marcado por la necesidad, un mundo animal, completamente ajeno a nosotros. La euforia del reencuentro rápidamente se convierte en algo contradictorio, dice Bataille, pues el desafío que nos impone nos impide vernos reflejados en su humanidad: “Denigramos la animalidad del hombre de estas oscuras cavernas que disimulaba su humanidad bajo las máscaras de animales, pero no hemos dejado de prolongarla. No podemos dejar de ser hombres, y no podríamos renunciar a la razón que, además, sólo conoce sus límites. Pero, igual que nuestros ancestros sentían vergüenza de matar a los que amaban –y que debían matar–, podríamos, en la caverna de Lascaux, sentir vergüenza de ser, por la razón, esclavos de trabajos que a toda costa debemos realizar. Entonces, el grito de alegría del reencuentro, que se vuelve extraño y como estrangulado, sería también el más alegre”.⁴¹ ●



Le Corbusier realizando un mural en su residencia de verano E-1027, en la Costa Azul, 1939

⁴¹ G. Bataille., “Au rendez-vous de Lascaux, l’homme civilisé se retrouve homme de désir”, *Arts*, París, agosto-setiembre de 1953, en: O. C., vol. XII, pp. 291-92.



1. Deux femmes au collier, 1929. Lápiz y acuarela sobre papel. Firmado. 21.5 x 17 cm



2. Board games, c. 1930. Lápices de colores sobre papel. Firmado. 21 x 27 cm



3. Cap Martin, 1930-1959. Collage y técnica mixta sobre cartón. Firmado. 29 x 46 cm



4. **Ecorce, coquillage et femme assise lisant**, 1932. Pastel y lápiz sobre papel. Firmado. 21 x 31 cm



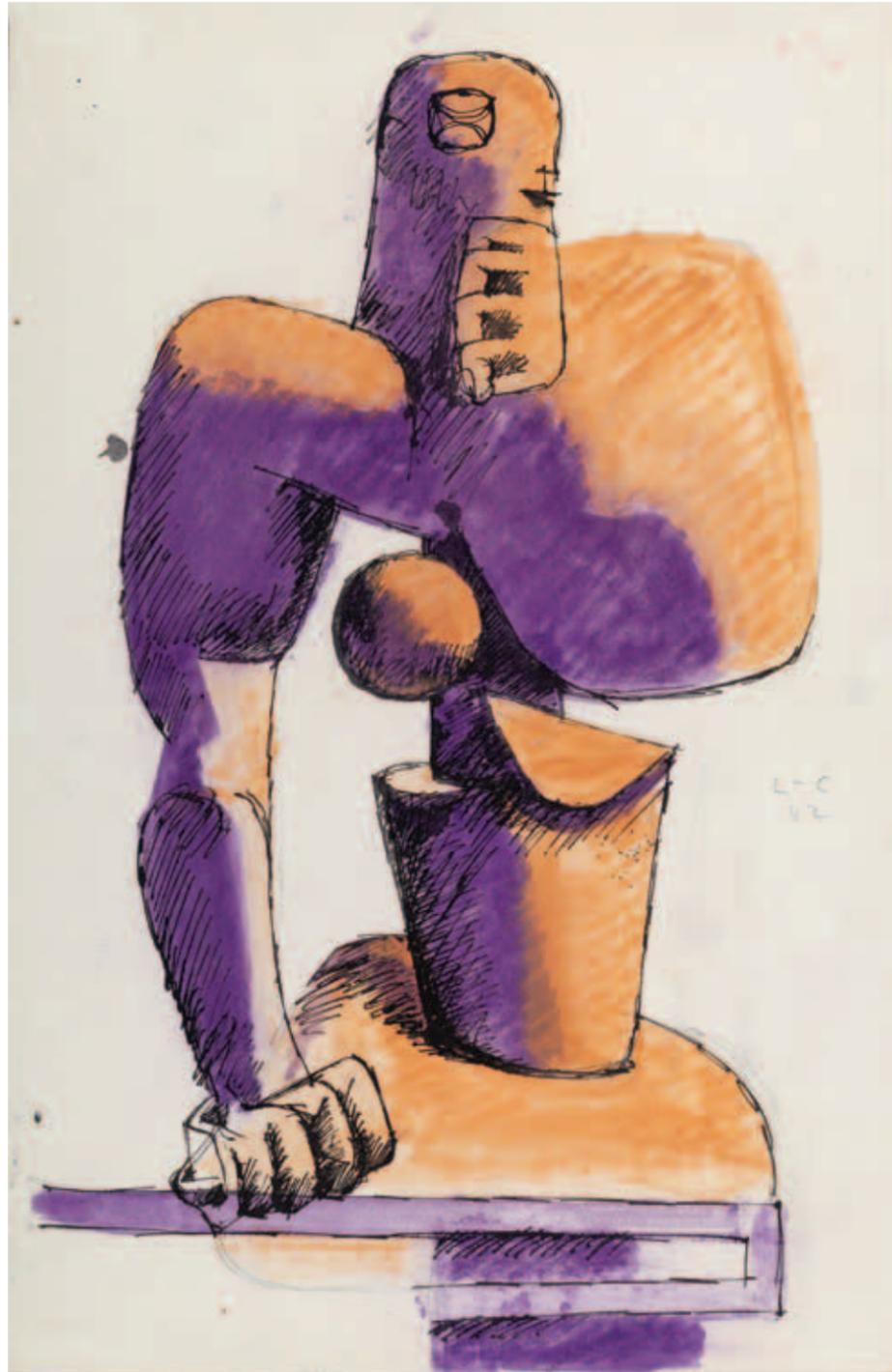
5. **Deux femmes au Piquey**, 1935
Pastel lavé, tinta y grafito sobre papel montado sobre papel. Firmado. 21 x 31 cm / 36 x 46 cm



6. **Deux femmes nuages**, 1937. Pastel lavé y grafito sobre papel. Firmado. 27.5 x 30 cm



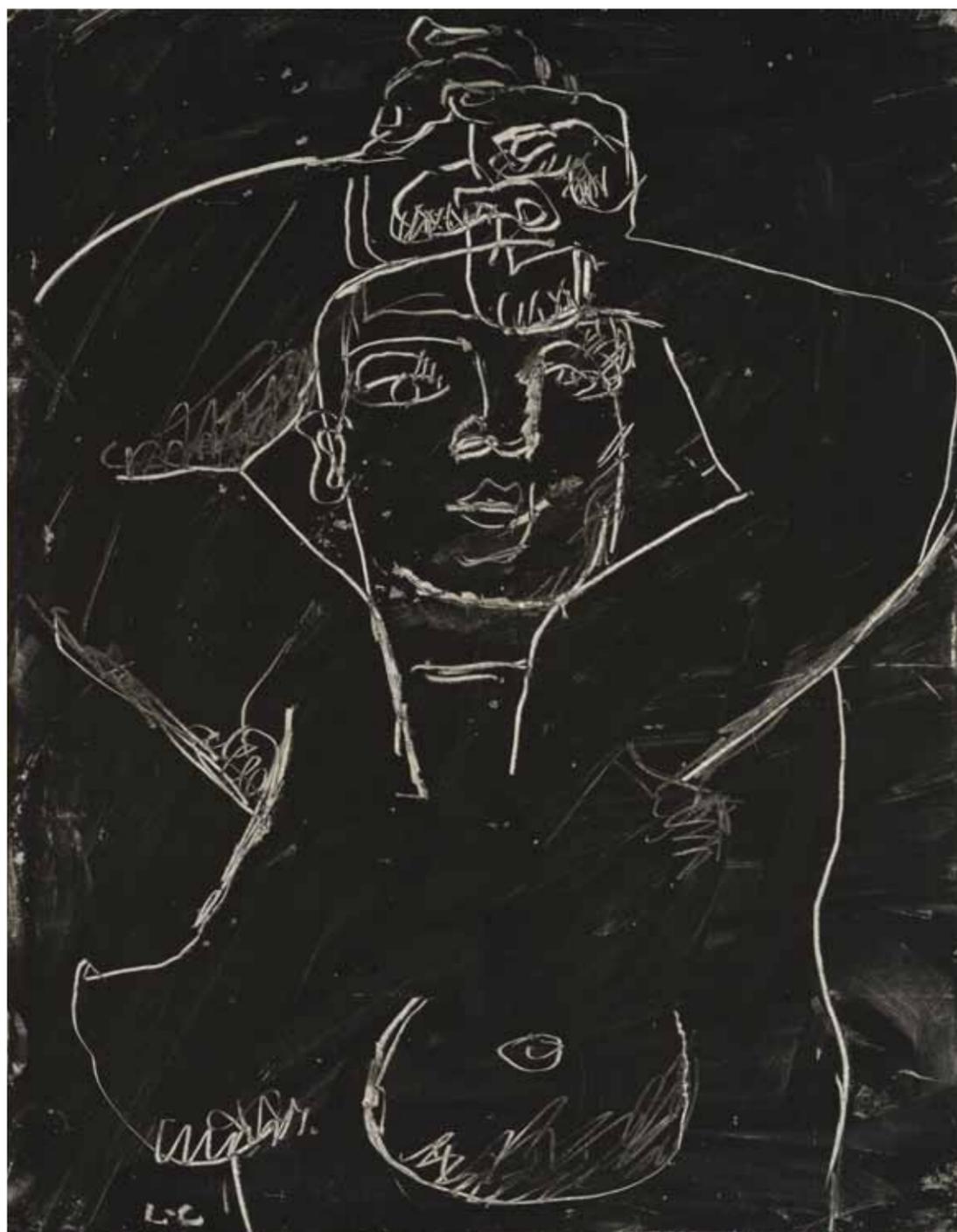
7. **Deux musiciennes sur la plage**, 1937. Pastel lavé y tinta sobre papel montado sobre papel. Firmado. 21 x 30.5 cm



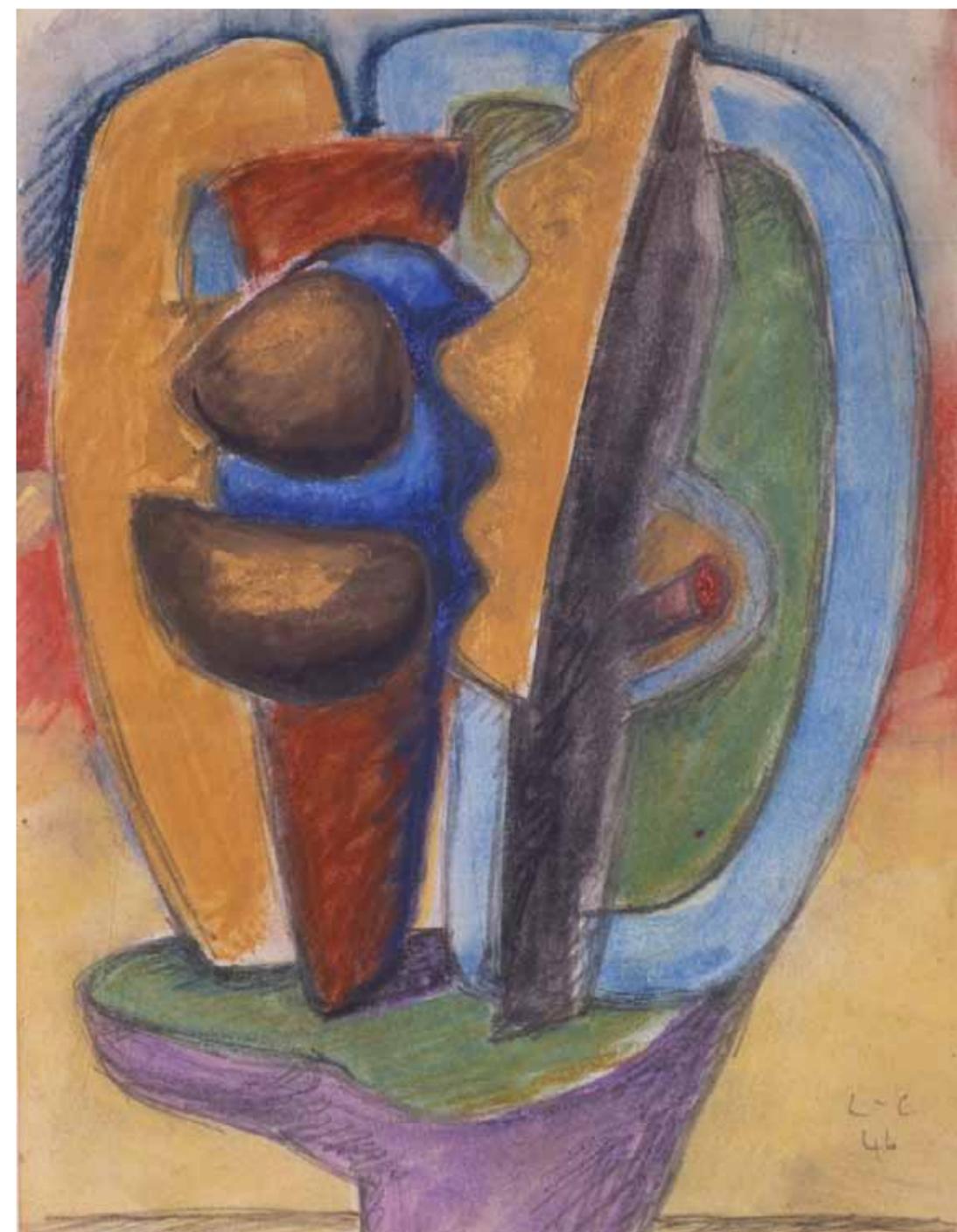
8. **Athlète**, 1942. Lápiz, tinta china y pastel lavé sobre papel. Firmado. 41 x 27 cm



9. **Nature morte**, 1944
Óleo sobre tabla en su marco original. Firmado. 35 x 22.5 cm / 44.5 x 31.5 cm



10. *Portrait de femme en buste*, c. 1945-1955. *Grattage* sobre caseína sobre cartón. Firmado. 26.5 x 21 cm



11. *Etude pour sculpture Ubu-Panurge*, 1946. Grafito y pastel sobre papel. Firmado. 27 x 21 cm



12. **Quatre femmes autour d'une table**, 1950. Tinta y collage de papeles de colores sobre papel. Firmado. 50 x 65 cm



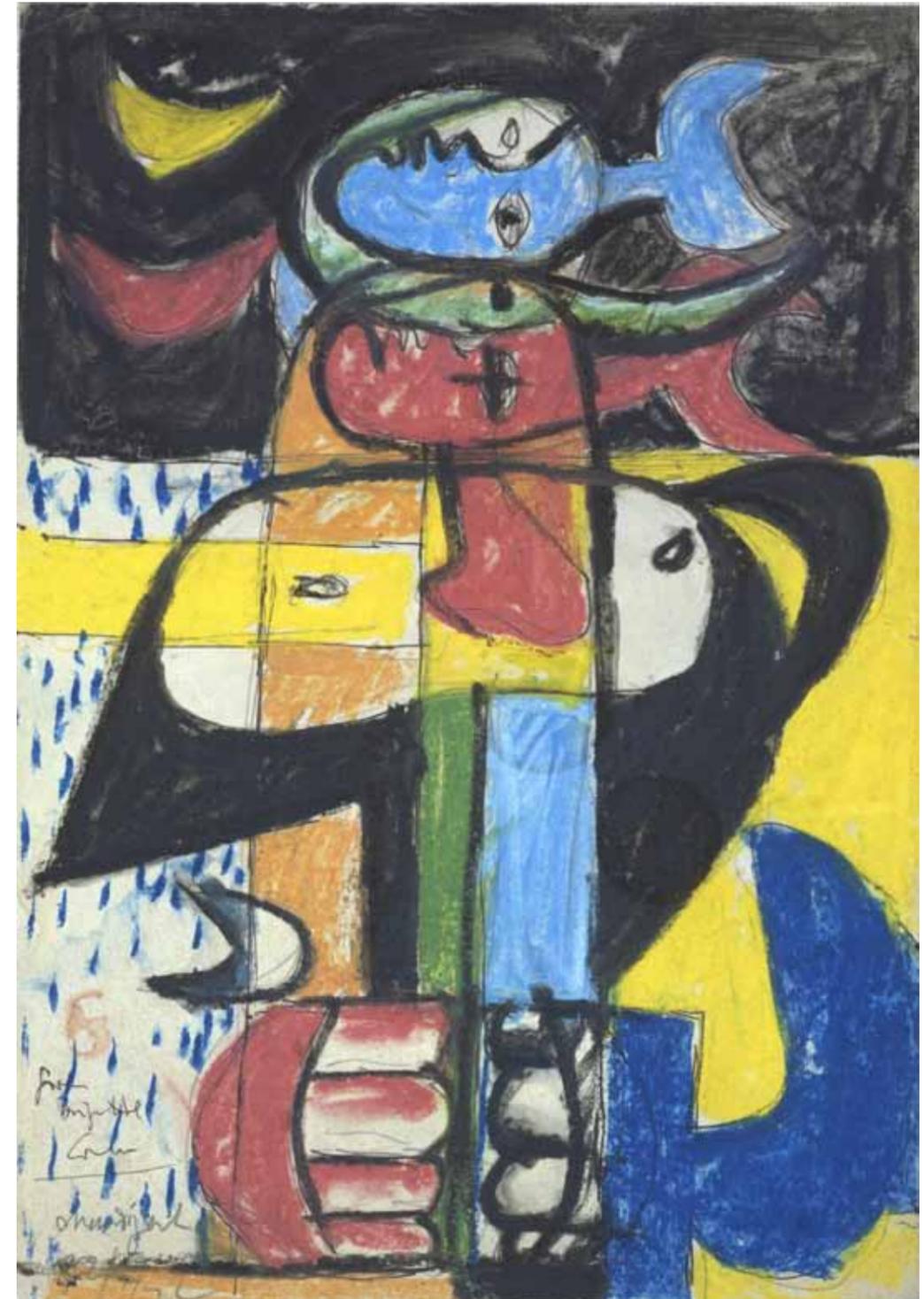
13. **La danseuse dionysiaque, la main, la coquille**, 1952
Collage, aluminio, tinta y lápiz sobre papel. Firmado 22.5 x 34.5 cm



14. Deux femmes autour d'un compotier et de deux tasses, 1952. Ceras y lápiz sobre papel. Firmado. 33 x 43.5 cm



15. Taureau, 1952
Lápices de papel y tinta sobre papel.
Firmado. 33 x 21 cm



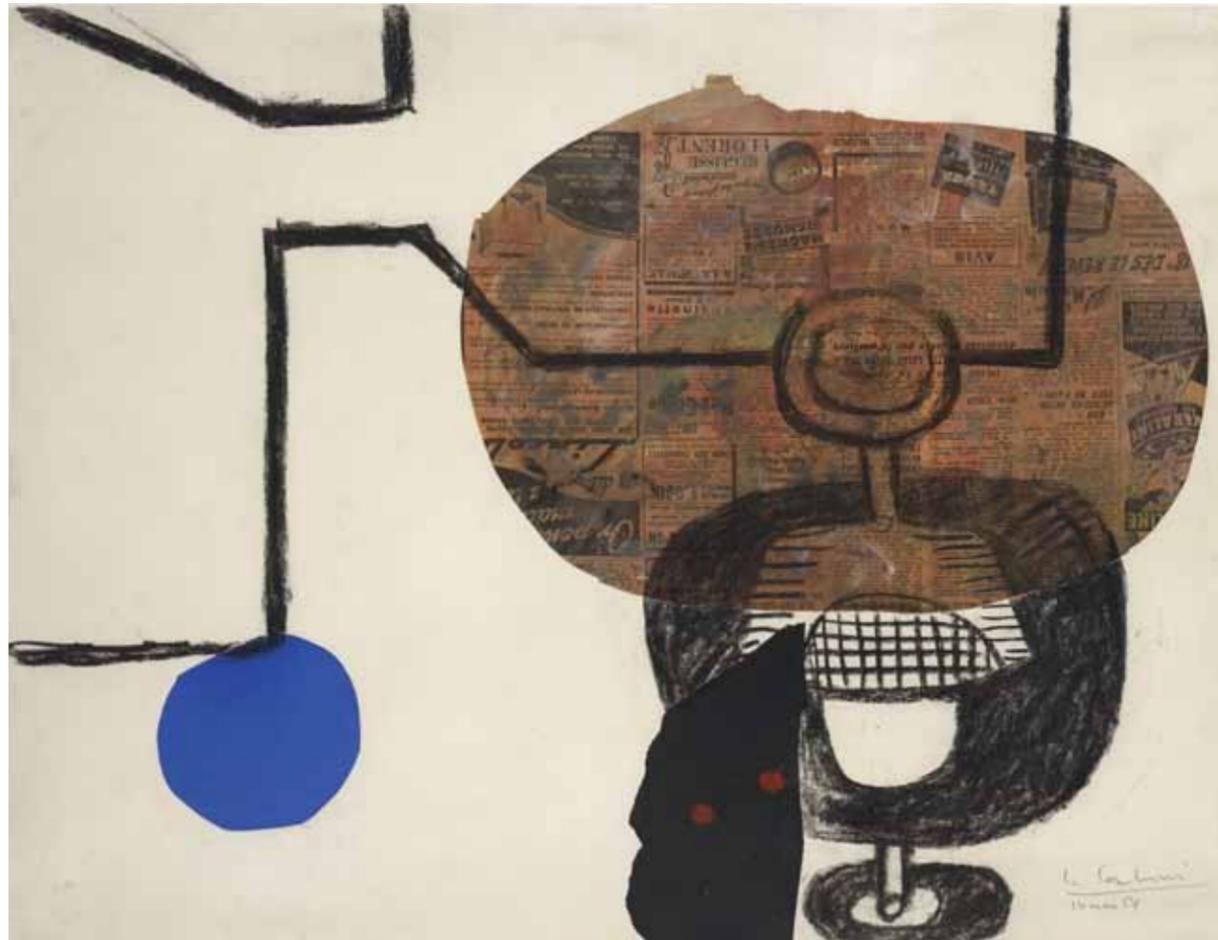
16. Taureau, 1952. Pastel, tinta y lápiz sobre papel. Firmado. 33 x 23 cm



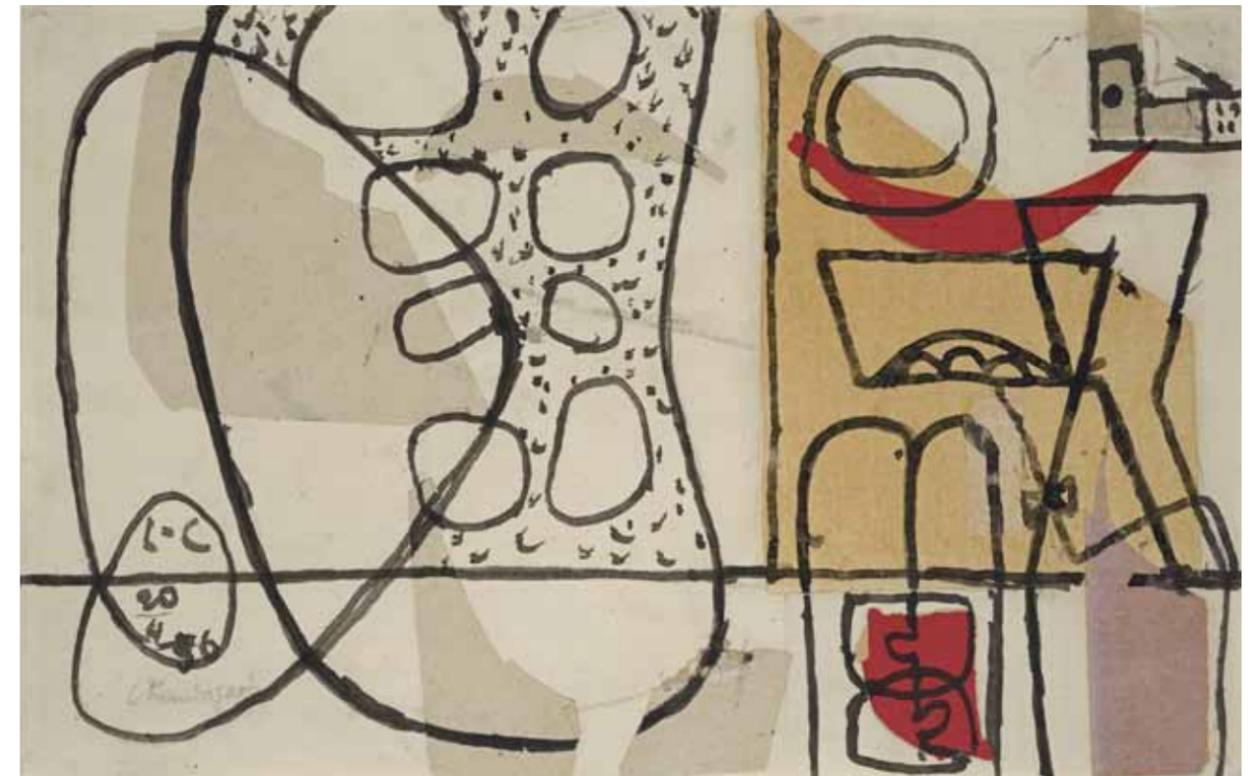
17. **Nature morte**, 1953. Pastel, pastel lavé y lápiz sobre papel. Firmado. 24 x 35 cm



18. **Corde et verres**, 1954. Collage de papeles pintados, periódicos y carboncillo sobre papel. Firmado. 48 x 62 cm



19. Deux verres à pied, 1954. Collage y carboncillo sobre papel. Firmado. 47.5 x 62 cm



20. Simla, 1956. Collage y tinta sobre papel. Firmado. 21.5 x 34.5 cm



21. Taureau, 1960. Collage de papeles, papel *kraft*, gouache y tinta china sobre papel. Firmado. 52 x 73 cm



22. Deux Femmes fantastiques, 1961
Collage de papeles de colores y periódicos, gouache, tinta y carboncillo sobre papel. Firmado. 69 x 99 cm



23. Le Corbusier | Pierre Jeanneret | Charlotte Perriand
Apartamento de *Le Pavillon Suisse*
Cité Internationale Universitaire de París, 1933



24. Le Corbusier | Pierre Jeanneret | Charlotte Perriand
Fauteuil à dossier basculant, Fauteuil B, 1928, probablemente Morvan
Acero tubular cromado, resortes de acero y tela. 64 x 64.5 x 62 cm



**25. Le Corbusier | Pierre Jeanneret |
Charlotte Perriand**
Siège à dossier basculant Mod. B 301,
1928-1929, Frères Thonet, c.1935
Acero tubular cromado, mimbre y madera
64 x 66 x 64 cm



**26. Le Corbusier | Pierre Jeanneret |
Charlotte Perriand**
Mesa B307, c. 1935, Frères Thonet.
Acero tubular cromado, cristal,
metal pintado y madera lacada
73 x 11 x 60 cm



- 1887 Charles-Edouard Jeanneret, conocido como Le Corbusier, nace en La-Chaux-de-Fonds (Suiza) el 6 de octubre de 1887 en el seno de una familia de esmaltadores que trabajaba para la industria relojera
- 1900 Estudia grabado en la Escuela de Arte de su ciudad natal. Fue alumno del pintor L'Eplanttenier, quien le anima para que inicie estudios de **Arquitectura**
- 1907-08 Tras terminar la carrera inicia una serie de viajes que le llevan a Italia, Viena y París, donde trabaja durante catorce meses en el estudio de **Auguste Perret**
- 1910-11 Viaja a Alemania donde frecuenta el estudio de **Peter Behrens** en Berlín. Visita entonces la exposición *Deutscher Werkbund* en Munich
- 1911 Viaja a los Balcanes, Turquía, Asia Menor, Grecia e Italia
- 1917 Se traslada París. Vive en el número 20 de la Rue Jacob, que será su residencia en los próximos diecisiete años
- 1918 Conoce a **Ozenfant**, quien le anima a desarrollar su vocación. Juntos crean el **purismo** como reacción frente al cubismo, y publican el manifiesto titulado **Après le Cubisme**. Expone en la Galerie Thomas de París
- 1919 Funda con Ozenfant la revista **L'Esprit Nouveau**, que se publicará hasta 1925
- 1920 Exposición en la galería Druet de París junto a Amédée Ozenfant
- 1922 Participa en el **Salon des Indépendants**. Abre su estudio de arquitectura con su primo Pierre Jeanneret
- 1923 Exposición en la galería Leonce Rosenberg de la capital francesa
- 1923-24 Realiza el proyecto para las casas de Ozenfant, La Roche, A. Jeanneret y Lipchitz
- 1925 Comienza a diseñar muebles en colaboración con Pierre Jeanneret y Charlotte Perriand
- 1927 Invitado por Fernando García Mercadal imparte dos conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid. Asisten entre otros Josep Lluís Sert, quien le anima a que dé en Barcelona una conferencia
- 1928 Inauguración del Primer Congreso Internacional de Arquitectura (CIAM) en La Sarraz
- 1928-29 Comienza a firmar los cuadros como **Le Corbusier**, nombre de su abuelo. La aparición de figuras humanas en su pintura coincide con el cierre de su etapa *purista*
- 1932 Presenta su primer mueble, la Silla **LC1**
- 1929 En Salón de Otoño del Diseño de 1929, presenta su *Chaise Longe LC4*, diseñada para la casa Church en 1928, y las sillas y taburetes de comedor, **LC7**
Viaja a Latinoamérica
- 1931 La figura femenina se convierte en el sujeto principal de su pintura
- 1935 Experimenta con el arte, técnicas artísticas y sus aplicaciones industriales y arquitectónicas: realiza sus primeros collages, bocetos para tapices y pinta su primer mural en la casa del arquitecto Jean Badovici en Vézelay
- 1936 Trabaja para el Ministerio de Educación y Salud Pública de Brasil en Río de Janeiro, y hace varios proyectos para el Musée National d'Art Moderna en París
- 1938 Exposición retrospectiva de su obra plástica realizada entre 1910 y 1937 en la Kunsthaus de Zurich
- 1940-49 Vive en Vézelay y en Ozon (Pirineos franceses). Realiza investigaciones sobre la representación plástica de las esculturas, sobre todo a partir de 1945, cuando comienza a realizar esculturas con el escultor Joseph Savina
- 1951 Comienza su última gran serie titulada **Tareaux**
- 1953 Exposición en el Musée National d'Art Moderna de París
- 1955 Publica el libro de litografías **Le poème de l'angle droit**. Consagración de la capilla de Ronchamp
- 1958 Conoce a Heidi Weber, que le inicia en el grabado
- 1962-63 Exposición en el Musée National d'Art Moderna de París
- 1965 Fallece el 27 de agosto en Roquebrune-Cap-Martin, en el sur de Francia ●

LC

se acabó de imprimir este
catálogo el 10 de noviembre,
festividad de S. León Magno,
en los talleres de Advantia

